

L'industrie musicale à l'aube du XXI^{ème} siècle : nouveaux usages, nouveaux échanges ?

Jacob Matthews

Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, France

Cette communication présente certaines conclusions de ma thèse de doctorat, qui traite notamment de la question des productions idéologiques dans l'industrie musicale.¹ Les travaux que j'évoque interrogent fondamentalement les notions de *marge* et de *mainstream* et visent à apporter un éclairage sur les rapports qui existent entre *alternatifs* et *majors*, à la fois du point de vue des structures « classiques » de production et de distribution musicale, qu'en ce qui concerne les réseaux numériques de création et de diffusion. Avant d'évoquer la question des TIC numériques « appliquées » au domaine musical, je commenterai les résultats d'un ensemble de recherches empiriques menées au cours des six dernières années, principalement sur le terrain bordelais, ayant pour objet les discours et les représentations véhiculées au sein de milieux musicaux identifiés comme étant *alternatifs*, mais également parmi des protagonistes dominants de l'industrie phonographique.

Il y a bientôt trois ans, en compagnie de plusieurs autres chercheurs, j'ai participé à l'organisation d'une journée d'étude consacrée au thème « Cultures et pratiques alternatives : quels enjeux pour le lien social ? », qui avait lieu dans le cadre d'un festival, dans la banlieue bordelaise. Lors d'un atelier consacré aux pratiques artistiques, on a pu assister à des échanges tout à fait significatifs, entre acteurs de la scène musicale bordelaise, qui m'ont paru par la suite véritablement symptomatiques du « flou artistique » qui règne autour de la notion d'*alternatif*. A cet atelier avait été convié un ensemble hétérogène – et a priori « fertile » – d'acteurs culturels locaux (programmateurs ou directeurs de salles plus ou moins importantes, plus ou moins subventionnées, représentants d'associations plus ou moins établies sur la scène locale), mais il s'est rapidement avéré que la discussion serait impossible, dans la mesure où les différents participants étaient incapables de se mettre d'accord sur la définition de cette notion d'*alternatif*, de *marge*. Un premier intervenant, représentant du *Local Universel* – un hangar désaffecté reconverti en salle de concert – commença par reprocher au directeur d'une salle subventionnée, la *Rock School Barbey*, de ne pas remplir sa mission de « pépinière » pour les groupes alternatifs locaux et de s'être par trop compromis avec les

¹ MATTHEWS, Jacob, *Industrie musicale, idéologie et médiations, pour une approche critique réactualisée des « musiques actuelles »*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, 2006, 552 p. L'intégralité de ce travail est disponible en ligne sur le site de l'Observatoire des Mutations des Industries Culturelles, <http://www.observatoire-omic.org/>

majors et les institutions. Celui-ci, ancien punk, répliqua qu'il n'avait rien perdu de son esprit *underground* et que l'*alternatif* c'était justement d'apporter au plus grand nombre une programmation de qualité, soulignant au passage que sa structure recevait dix fois moins de subventions que l'opéra de Bordeaux. Puis intervint un activiste hip-hop, renvoyant les deux précédents dos à dos : puisqu'ils avaient tous deux accès à des salles où programmer des concerts, comment pouvaient-ils se considérer *underground* alors que son propre collectif ne bénéficiait même pas de ce « luxe »... Et ainsi de suite.

Si je suggère que cet échange ou plutôt cette incompréhension généralisée est symptomatique, c'est parce qu'on retrouve en effet des phénomènes tout à fait analogues dans la majorité des discours d'acteurs sociaux ayant pour but de se positionner et notamment lorsqu'il s'agit de définir l'objet musical lui-même (que l'on programme, que l'on produit, que l'on crée...). En effet, le discours de l'*alternatif*, de l'*underground*, est très souvent un discours d'opposition, d'exclusion. On ne peut que souligner le caractère fondamentalement incohérent d'une position qui consiste à agiter le drapeau de l'incorruptibilité, tout en menant une activité économique objectivement intégrée à un secteur spécifique du capitalisme. L'analyse montre en dernier lieu comment la posture alternative se maintient en occultant les questions économiques derrière cette image de pureté et le dénigrement systématique de l'autre, celui ou ceux qui font le « sale boulot », face auxquels on garde sa dignité d'acteur « *underground* ». Pour le directeur du *Zoobizarre*, ancien haut lieu techno, ces « vendus » sont les programmeurs d'une autre salle électro, le *4 Sans*, qui s'adonnent au « business » en ne songeant qu'à remplir leur grande salle. Pour le programmeur du *4 sans* les *adversaires* correspondent aux neuf dixièmes des spectateurs qu'il accueille pourtant chaque week-end dans son club, ces « beaufs » qui ne sont décidément pas à la hauteur des efforts déployés par les programmeurs en termes de contenu artistique. Au final, on s'aperçoit comment un « joker artistique » et une sorte de pointage de doigt « en cercle » permettent, de manière opportune, aux acteurs de l'*alternatif* de ne pas remettre en question leur propre rôle dans la reproduction des rapports socio-économiques qui caractérisent le secteur dans lequel ils opèrent. Ainsi, lorsqu'on regarde l'évolution de la scène *indépendante* bordelaise depuis environ 20 ans, on peut légitimement se demander s'il y a véritablement eu des « alternatives » ou simplement une série d'« alternances » – pour employer un vocabulaire familier en cette année de pré-campagne électorale en France.

Ces éléments peuvent nous conduire à remettre en question la notion même de l'*alternatif* telle qu'elle est aujourd'hui communément (et quelque peu obscurément) admise : ne s'agit-il pas là d'une chimère, sorte de construction fantasmatique collective et générique, qui permet intrinsèquement à l'industrie musicale de se développer et de se reproduire ? Sur ce point je renvoie évidemment vers la notion de « vivier » développée dans l'ouvrage *Capitalisme et industries culturelles*. On s'aperçoit par ailleurs comment cette interrogation rejoint certaines analyses développées par les théoriciens de l'« Ecole de Francfort » au sujet de l'industrie culturelle – notamment lorsque Theodor Adorno préconise de remettre en question les catégorisations préexistantes au travers desquels les individus reçoivent la musique.

Considérons maintenant un autre pan des recherches empiriques, puisqu'un travail similaire a été réalisé à partir d'analyses de discours d'acteurs du *mainstream*, à savoir des cadres-dirigeants, responsables (anciens ou encore en poste) de *majors* ou de *labels*

appartenant à ceux-ci. Ces observations ont principalement été effectuées dans le cadre d'un stage de la CIFAP, organisme de formation à l'intention d'intermittents du spectacle souhaitant se professionnaliser dans le milieu culturel. On peut repérer deux grands traits au sein de ces discours. Tout d'abord, il ne fait pas de doute que pour les représentants des *majors*, les *indépendants* se caractérisent d'abord par leur manque de professionnalisme – position qui s'est exprimée à la fois par des railleries à l'encontre d'artistes présents, des blagues à répétition, des injonctions à se défaire de ses « illusions ». Deuxièmement, leurs discours affirment en permanence la nécessité de se plier aux « réalités incontournables » du marché, en intégrant une démarche marketing et en acceptant le bien fondé et le caractère pour ainsi dire « naturel » des structures de production et de diffusion musicale établies.

Ceci n'a certes rien de surprenant, mais ce qui est plus frappant, c'est que chez tous ces acteurs culturels – qu'il s'agisse des indépendants de la scène bordelaise, des artistes underground ou des émissaires des majors – on constate une même pauvreté de l'imaginaire, une même soumission à la « réalité ». L'analyse montre qu'il existe certes le sentiment diffus de participer à un système que sa propre activité permet d'alimenter. Mais en même temps, ces prémisses de prise de conscience sont, en quelque sorte, contrecarrées par la vision d'une réalité inéluctable, qui semble naturellement « marcher », « tourner », « avancer » d'elle-même, telle une espèce de machine infernale qui aurait échappé au contrôle des hommes qui en sont pourtant les instigateurs. L'ensemble de ces discours participe de prolongements idéologiques du capitalisme contemporain qui, me semble-t-il, sont devenus absolument nécessaires pour le développement de l'industrie musicale (et celui des autres industries culturelles) et il est vraisemblable que les médiateurs idéologiques se « recrutent » à toutes les étapes de la chaîne communicationnelle propre aux musiques actuelles.

En effet, de nombreux exemples renvoient vers la décentralisation (ou déconcentration) de l'émission et tendent à démontrer qu'il n'existe tout simplement pas d'instances émettrices centrales en la matière. Les anciennes notions statiques d'émetteur et de récepteur ne semblent pas à même de rendre compte de processus de communication sociale dans lesquels un grand nombre de participants remplissent des fonctions multiples, étant à la fois producteurs et transmetteurs de représentations et cibles d'autres productions dont ils facilitent, à leur tour, la circulation. En ce sens, activistes alternatifs et cadres supérieur de l'industrie phonographique, chacun semble – sinon tout à fait interchangeable – au moins compatible, inscrit dans un ensemble de médiations vitales pour le développement et le maintien de l'industrie musicale.

Pour comprendre le sens que l'on peut donner à ces médiations, tournons-nous vers le champ des TIC numériques appliquées à la musique. On peut ainsi considérer la manière dont un ensemble croissant d'usages individuels ou collectifs de ces TIC – songeons aux réseaux d'échange de fichiers musicaux – contribuent à la création des nouvelles valeurs d'échange dont le système socio-économique, dans son ensemble, a besoin pour se reproduire.

Les usages des TIC numériques appliquées au domaine musical ont suscité ces dernières années trois principaux types de réactions. On peut relever une première catégorie de discours, dont le noyau commun est constitué par une crainte manifeste face à un phénomène jugé dangereux non seulement pour la stabilité économique du secteur

« culturel », mais également pour la santé du corps social dans son ensemble. Une seconde attitude fréquente se résume à une sorte d'observation « détachée », volontiers « visionnaire », dont émanent des prévisions concernant les *hybridations esthétiques* qu'annonceraient les usages des réseaux P2P ou la prodigieuse expansion du pouvoir des récepteurs que ces pratiques entraîneraient à terme. Enfin, on trouve une minorité d'acteurs sociaux qui, par un étonnant renversement dialectique, croit percevoir en ces évolutions une opportunité historique, une sorte de « petite porte » de la révolution, grâce à laquelle la culture ainsi réappropriée par les masses deviendrait un puissant vecteur de transformation sociale.

L'hostilité des responsables de l'industrie du disque face au P2P est aujourd'hui fort bien documentée, de même que les diverses stratégies mises en œuvre par ces derniers pour combattre ce phénomène, tant par des dispositifs légaux, par la promotion de nouveaux produits et « services », que par la diffusion de discours plus ou moins élaborés mettant en cause l'irrégularité du téléchargement « gratuit ». Ce qui semble être fondamentalement redouté tient au simple fait que le partage de fichiers fait planer sur l'industrie phonographique le spectre diabolique de la *collectivisation*, notion absolument inadmissible pour ces représentants du capital financier que sont les porte-parole des éditeurs phonographiques et autres dirigeants de grandes entreprises de distribution. A titre indicatif, il est intéressant de rappeler quelques pistes envisagées pour trouver une « solution » au « problème » du téléchargement « gratuit ». Lors d'un colloque ayant eu lieu au Sénat, fin septembre 2004, il a été suggéré que l'ensemble des ayant-droit puisse bénéficier d'un même montant de rémunération, indépendamment du nombre de fois où chaque titre serait téléchargé sur réseau P2P. Cette forme de répartition collective était évidemment jugée inacceptable pour l'industrie du disque.

Un second positionnement, que l'on retrouve dans un certain nombre de travaux universitaires actuels, insiste sur les transformations des usages que provoquerait la rencontre entre musique et réseaux informatiques. Le partage de fichiers musicaux numériques s'apparenterait à un babélisme et une mutualisation de la musique, conduisant à une modification des normes de nominalisation des œuvres musicales (lorsque des auditeurs construisent leurs propres codes de classification musicale) et à une modification des contenus eux-mêmes (la possibilité de retravailler un morceau MP3 qu'ouvre l'équipement informatique du type *home studio*). Vincent Rouzé, par exemple, s'interroge sur les conséquences de telles rencontres technique / musique : est-ce que cela n'entraînera pas la disparition de l'œuvre même au profit d'un développement de l'intertextualité comme norme ? Il évoque ainsi l'éventualité de « palimpsestes permanents », sortes de *post-œuvres* collectives, en mutation constante. Selon Ariel Kyrou, le développement des réseaux entraîne la constitution de nouveaux modes de production et de distribution musicales permettant de court-circuiter une industrie du disque en perdition, éliminant ainsi « les intermédiaires inutiles entre le créateur et l'amoureux de musique. »

Cependant, l'analyse met en lumière plusieurs facteurs qui complètent ces thèses. Tout d'abord, même les observateurs les plus optimistes signalent que s'il existe bien des pratiques et des comportements novateurs en termes de distribution et de « fréquentation » de la musique, le P2P se traduit cependant de façon nettement moins radicale pour l'immense majorité des utilisateurs. On connaît les résultats des études des économistes américains Félix Oberholzer et Koleman Strumpf, puis du japonais Tatsuo Tanaka, qui relativisent largement le soi-disant impact du téléchargement « gratuit » sur les ventes de disques, mais ces deux recherches fournissent également des informations précises sur le plan qualitatif, c'est-à-dire

sur le contenu des fichiers téléchargés. Or, on s'aperçoit dans les deux cas que les pistes les plus téléchargées correspondent incontestablement aux disques les plus vendus dans le commerce de détail. De même, si l'on observe les albums MP3 les plus téléchargés sur les réseaux P2P, on peut clairement voir que les plus prisés par les utilisateurs figurent également parmi les grands « succès » du marché et proviennent, dans la majorité des cas, des catalogues des majors². On remarque donc que, si le téléchargement « gratuit » se développe de façon exponentielle, comme le montrent toutes les études statistiques actuellement réalisées, ce phénomène ne s'accompagne aucunement d'une expansion générale de la diversité de la demande (sans même parler de l'offre musicale). On aurait donc affaire, pour partie, à une sorte de boulimie de la consommation musicale, sans que cela ne se traduise – pour rester dans la métaphore alimentaire – par une envie de nouvelles découvertes gustatives. Ainsi, comme le signale Bernard Stiegler, il est fort probable que derrière l'utilisation compulsive des réseaux P2P se manifeste davantage un « symptôme de compensation » de l'aliénation idéologique subie qu'une réelle prise de conscience de celle-ci.

On peut repérer un troisième discours au sujet de cette rencontre TIC numériques / musique, organisé en France notamment autour de l'association et du site musique-libre.org, regroupant des défenseurs d'une diffusion libre d'œuvres protégées par licence *copyleft*, qui se placent dans une optique d'opposition à l'industrie du disque et de court-circuitage des diverses étapes du circuit de production et de diffusion *classique*. Il m'a été permis d'analyser ces discours grâce à des entretiens informels réalisés avec des acteurs culturels bordelais impliqués dans ce mouvement. Apparaissent ici des embryons d'usages que l'on pourrait qualifier d'*improbables*, du point de vue de leur velléité d'échapper durablement aux logiques dominantes de la marchandisation ou de l'institutionnalisation culturelle... Selon les partisans de ce mouvement, la diffusion des œuvres par le biais du téléchargement libre permettrait d'accroître le public des musiciens et de rendre ainsi plus accessible leur travail artistique. De plus, ces acteurs sociaux comptent – peut-être un peu naïvement – sur le développement de médias « parallèles », *blogs* et autres forums de discussion, pour constituer des réseaux d'information qui seraient en mesure de « concurrencer », à terme, les médiateurs officiels établis. A observer de plus près cette posture face à la question du téléchargement de musique, tant dans sa dimension constructive (mise en place de portails de téléchargement libre et autres projets logistiques, protection des œuvres par *copyleft* et dépôt de celles-ci sur les sites de diffusion) que dans ses aspects contestataires (dénonciation des pratiques de l'industrie phonographique, volonté de court-circuiter les médiateurs établis), on s'aperçoit qu'il existe une visée de rupture chez de nombreux acteurs de ce mouvement, qui s'inscrivent majoritairement au sein d'autres démarches politiques, souvent proches du courant « altermondialiste » : la critique « active » de l'industrie du disque participe à une dénonciation plus globale du système économique et social dans son ensemble.

Cependant, il apparaît que ce positionnement rencontre plusieurs obstacles internes. D'une part, il semblerait que malgré une production intellectuelle fort vivace les tenants de la « musique libre » peinent à mettre en place une analyse globale pertinente de la situation

² A titre indicatif, un examen rapide des albums MP3 disponibles sur le site de téléchargement *bittorent* <http://www.torrentreactor.net/categ.php?id=6>, consulté le 01/06/2005, indique que sur les trente deux albums les plus téléchargés (ce que l'on peut vérifier à partir du chiffre des « pairs » en cours de téléchargement), cinq seulement sont édités par des labels « indépendants ». 85% de ces morceaux proviennent par conséquent des catalogues des *majors*.

actuelle et de leurs propres fonctions de producteurs et de médiateurs. Il existe en effet des contradictions fondamentales entre leurs critiques de l'organisation économique du secteur « culturel », leur position (favorable) par rapport au téléchargement « gratuit » des productions de l'industrie phonographique³ et, enfin, les « solutions » préconisées, dont on peut légitimement se demander si elles ne constituent pas, au fond, qu'une simple *alternance* de plus, tant l'échange marchand y est encore amené à jouer un rôle primordial. D'autre part, ayant eu l'occasion de m'entretenir avec un certain nombre d'autres musiciens ayant choisi de distribuer leur travail par le biais de portails tels que musique-libre.org, j'ai pu me rendre compte que, pour une partie significative d'entre eux, il pouvait s'agir là d'une solution temporaire, qui n'excluait en rien une future « compromission » avec l'industrie du disque – fût-ce par l'établissement d'un contrat d'artiste avec un label « indépendant » (dont l'analyse économique globale met clairement en lumière la fonction auxiliaire occupée par de telles structures dans ce secteur). Il semble en tout cas que ce positionnement radical reste à la fois minoritaire (ce qui est sans doute partiellement lié aux incohérences internes du mouvement lui-même) et extrêmement fragile, sur le plan externe, la méconnaissance de ce mouvement étant bien entendu soigneusement entretenue par la presse et les médias audiovisuels, dont les savantes analyses de la « crise de l'industrie musicale » omettent systématiquement toute référence aux avantages potentiels que présenterait cette forme de collectivisation du travail artistique.

Il est en tout cas manifeste que ces remarques posent de sérieuses limites à la notion d'usage improbable et nous renvoient vers les conclusions de Bernard Miège, qui affirmait récemment que considérablement moins d'usages échappent aujourd'hui au marché qu'il y a vingt ou trente ans.

En guise de conclusion, revenons à la question de la distinction entre *marges* et *mainstream* musical. En choisissant d'effectuer une partie conséquente de mes travaux de recherche à partir de l'observation d'acteurs sociaux s'identifiant eux-mêmes au milieu *alternatif*, puis en étant témoin d'une rencontre entre un échantillon de musiciens en quête de professionnalisation et des représentants de l'industrie du disque, il m'a finalement été donné d'interroger, encore plus que je ne l'escomptais, ces notions récurrentes. En définitive, il me semble aujourd'hui que cette opposition tient davantage de représentations idéologiques tenaces que d'une contradiction réelle qu'il serait possible de mettre en lumière par le biais de l'analyse socio-économique. De même que le joker de l'*alternatif* permet à des milliers d'acteurs sociaux d'occulter les fonctions objectives qu'ils remplissent dans ce système, les distinctions de genres ou de « niveaux d'authenticité » mises en avant par les représentants de l'industrie ne résistent pas à l'analyse et apparaissent, au final, comme autant d'artifices idéologiques dont l'utilité n'est autre que de concourir à une segmentation marketing opérationnelle. S'il importe d'observer encore plus finement la manière dont, simultanément, l'industrie se nourrit des « émergences » culturelles tout en alimentant celles-ci, il apparaît que la catégorisation *marge / mainstream* peut être dénoncée comme l'une des plus importantes médiations idéologiques de l'industrie musicale, sa fonction ultime étant de

³ On peut considérer que cette position évacue implicitement à la fois la question du contenu de l'échange et celle de la fonction impartie aux « sous-traitants idéologiques » que constituent les utilisateurs de réseaux P2P.

rassembler dans une harmonie fallacieuse l'ensemble des acteurs sociaux qui prennent part à cette industrie et de dissimuler ainsi les contradictions réelles derrière la chimère d'une dialectique stérile.

Aujourd'hui, les médiations idéologiques jouent un rôle d'autant plus crucial qu'une partie de l'activité matérielle des médiateurs semble s'être « autonomisée » au point de déborder hors du champ d'influence direct de l'industrie phonographique – d'où, en partie, cette fameuse thèse de la « crise » que les grands médias sont si enclins à répandre. Mais ce que partagent avant tout l'immense majorité des internautes accros du téléchargement, ce ne sont que des valeurs d'échange, des fétiches encore et toujours maquillés en goûts individuels ; on peut à juste titre considérer que leur *interchangeabilité* n'est ni plus ni moins la conséquence d'une infiltration encore plus fine du principe d'échange au cœur des esprits (au point où les représentations que l'on tient pour être les plus singulières, les plus subjectives, sont intrinsèquement marquées par une profonde *équivalence* fonctionnelle objective). Ceci ne signifie évidemment pas que chacun soit devenu un « clone » de l'autre : nous ne sommes pas dans le roman d'anticipation mais bien dans la recherche sociale et ces quelques constats ne doivent pas nous empêcher d'examiner plus à fond la question précise de la décentralisation de la diffusion, que soulève l'observation des évolutions les plus récentes de l'industrie musicale.

Lorsqu'on considère justement l'*interchangeabilité* des utilisateurs de réseaux P2P, il faut comprendre que celle-ci est à multiples facettes. Interchangeables, ils le sont tout d'abord entre eux, dans l'*upload* et le *download* symétrique, dans la transaction simultanée de données numériques constituant les *mêmes* morceaux de musique. Mais comme cela a souvent été écrit, le fêru du téléchargement est également interchangeable – dans son statut d'émetteur/récepteur, de distributeur/consommateur – avec les représentants de ces institutions qui, auparavant, centralisaient la diffusion et la distribution de musique : magasins spécialisés, hypermarchés, voire, dans une certaine mesure, stations de radio. Sans même évoquer la question financière, un des problèmes des détaillants spécialisés est de constater qu'un nombre significatif de personnes préfère aujourd'hui accéder à la musique par le biais des réseaux P2P plutôt que sur ces reproductions « virtuelles » des points de vente matériels que sont les sites de vente en ligne. Que le quidam puisse se transformer, une fois muni d'un équipement hardware basique et de quelques logiciels libres, en un distributeur de musique hautement « compétitif » aux yeux du PDG de la *F.N.A.C.*, cela ne fait que souligner à quel point l'*interchangeabilité* des médiateurs idéologiques est devenue une réalité incontournable, faisant irruption là où les responsables industriels ne l'attendaient plus, c'est-à-dire dans le domaine proprement matériel. C'est pour toutes ces raisons que j'ai écrit, dans la présentation de cette communication, que la décentralisation matérielle – observable, entre autres, avec le développement de la diffusion par réseaux P2P (au détriment des formes traditionnelles de distribution) – s'accompagne d'une plus grande centralisation idéologique. La participation « active » des usagers-médiateurs devient effectivement une condition toute aussi vitale pour le développement de l'industrie musicale que la promotion médiatique ou les stratégies de marketing impulsées par l'oligopole. Et l'on comprendra aussi pourquoi j'exprime une si vive circonspection devant les thèses qui affirment que les viviers *underground* sont aujourd'hui porteurs de nouveaux usages sociaux – ou, pour l'exprimer en des termes quelque peu « démodés », de la création de nouvelles valeurs d'usage – qui seraient à même d'échapper durablement aux logiques dominantes de la marchandisation ou de l'institutionnalisation culturelle. Il me semble en effet, au contraire, que les usages sur les scènes musicales

marginales (et leurs extensions en termes de TIC) participent bien plus clairement de l'autorégulation d'un « système » de l'industrie musicale dont ils sont eux-mêmes intrinsèquement constitutifs.

Références bibliographiques

ADORNO, T., *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève : Contrechamps Editions, 1994, 240 pages.

ADORNO, T., *Le caractère fétiche de la musique et la régression de l'écoute*, Paris : Editions Allia, 2001, 86 pages.

BUXTON, D., *Le rock, star system et société de consommation*, Grenoble : La Pensée Sauvage, 1985, 226 pages.

FLICHY, P., *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble : P.U.G., 1991, 275 pages.

HUET, A., ION, J., LEFEBVRE, A., MIEGE, B., PERON, R., *Capitalisme et industries culturelles*, Grenoble : P.U.G., 1979, 200 pages.

KYROU, A., « Samplons sous la truie », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, Septembre – Octobre 2004, pp70-71.

PHILIPPIN, Y., « Baisse des ventes de CD : des études contradictoires », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, p32.

ROUZÉ, V., « Vers de nouvelles hybridations musicales », in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, Septembre – Octobre 2004, pp34-35.

STIEGLER, B., « Pour un nouveau commerce symbolique » in *Les nouveaux dossiers de l'audiovisuel*, n°1, septembre – octobre 2004, pp75-76.